

Formas de adaptabilidad: literatura y transmedialidad
Una muestra particular
editado por Alessandro Mistrorigo y Enric Bou

Sonidos fijados. Otra literatura

Pía Sommer

Pensar en *otra literatura* nos sitúa en el marco de producción actual y preexistente de las artes sonoras, se trata de un reconocimiento sobre la interacción entre las prácticas escriturales del sonido y la poesía, aquello que es visivo y audible vinculado al acto de fijación, como una manera de representar y visualizar nuestras ideas sonoras. Transitaremos esta breve lectura identificando tres vías de teorización: la palabra como algo *matérico*, la voz como materia dentro del lenguaje artístico y el vínculo material del sonido con el poema. A partir de aquí se identifica un panorama de creación dedicado a la escritura intermedia, a las intersecciones entre la composición de partituras gráficas, escrituras sonoras, programación y performances vinculadas a la producción de arte contemporáneo.

En este sentido, las correspondencias entre poesía y *sonidos fijados* complejizan la experiencia poética por medio de las tecnologías de registro, expandiendo sus límites más allá de la palabra escrita. Esto conlleva a la ‘hibridación’ o ‘transversalidad’ que describen las dinámicas predominantes en la producción artística contemporánea, mientras que la fijación se inscribe como una acción entre el momento compositivo y la ejecución de una pieza. Dicha operación actúa como uno de los principios del ‘discurso fijado’. Se podría decir que cada época fija su propia voz por medio de los mecanismos de producción. Por ejemplo entre los siglos XIX, XX y XXI surgen diferencias de



Edizioni
Ca' Foscari



Biblioteca di Rassegna iberistica 46

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-996-2 | ISBN 979-12-5742-008-6

Open access

Submitted 2025-10-01 | Published 2025-12-18

© 2025 Sommer | CC-BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-996-2/018

135

registro, nos encontramos con fijaciones mecánicas, eléctricas, magnéticas y últimamente digitales. Uno de los mecanismos que nos interesa es el Fonoautógrafo¹ (1857) de Scott de Martinville, por medio del cual se obtiene la primera grabación de la voz humana y que permitió una modificación en las formas de entender, escuchar y visualizar el sonido por medio de la observación de las ondas acústicas de modulación dibujadas en 1860. Otra referencia es Michel Chion,² compositor e investigador francés que ve en *la fijación* «una forma más de expresión» (Chion, 2013),³ siendo una de sus primeras piezas electroacústicas y de música concreta, sencillamente, el registro de su voz con una grabadora. *Otro tipo de literatura* supone formas de registro, soportes, formatos y funciones de una grabación sonora, pasando por la composición de escrituras gráficas, diagramas, partituras, poemas visuales, la escucha de otras dimensiones por medio de antenas (voices remotas), o en otros casos, la activación de texto por medio de computadoras.

Bajo la premisa de la palabra como *algo matérico*, las corrientes y movimientos artísticos abren interrogantes específicas acerca de la producción de la imagen sonora y su relación con la literatura y las artes visuales, es así que la configuración de metodologías renovadas de grabación y composición respecto de las formas y los medios de fijación del siglo pasado en materias de registro, texto y *oralidad* no se distancian de los estudios sobre poesía expandida⁴ de Rosalind

1 El fonoautógrafo fue el primer mecanismo de grabación sonora de la voz humana creado por Édouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879) en 1857 y que consistía en un tipo de membrana que cumplía una función de registro similar a la del pabellón auditivo humano. De las primeras grabaciones se conoce sólo un fragmento de la canción francesa anónima «Au Clair de la Lune». [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Au_Clar_de_la_Lune_\(1860\).ogg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Au_Clar_de_la_Lune_(1860).ogg).

2 Chion, Michel (1947): compositor de música concreta, cineasta, investigador y ensayista, profesor de la Universidad de París III. En 1991 edita su manifiesto *El arte de los sonidos fijados*. Es autor de *La música en el cine, La audiovisión y El sonido*. Una antología de su obra musical se ha publicado con el título de *L'Ópera concret*. Chion, Michel (2002) *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Taller de ediciones. <http://michelchion.com/>.

3 Ver <https://www.youtube.com/watch?v=AfEWnSa6Cg>.

4 «Con el término de *campo expandido*, la crítica de arte estadounidense Rosalind Krauss puso de manifiesto en 1978 la ampliación del ámbito de la escultura hacia nuevas prácticas artísticas que trabajan con medios híbridos como el arte del paisaje, el video arte y el arte procesual [...] siguiendo la interpretación post-estructuralista del texto realizado por Roland Barthes y utilizado por Krauss como modelo para la comprensión del objeto artístico, sería posible encontrar una nueva manera de comprender la escritura [...] desde la página impresa hacia otros formatos como la performance o la instalación artística». https://zaguan.unizar.es/record/46940/files/texto_completo.pdf Visitado el 10.04.2024

Krauss, y de las *literaturas no lineales* de Belén Gache⁵ en los años 80. A partir de la publicación *El arte de los ruidos* (1913, *L'arte dei rumori*), las derivas surrealistas, la *Ursonate* (1932) de Kurt Schwitters (1887-1948), el movimiento Fluxus, y más adelante Henri Chopin⁶ (1922-2008) con los primeros ejercicios de grabación con una finalidad estética transferidos como imágenes vocales sobre papel a máquina de escribir, declamadas en voz alta y fijadas en cinta magnetofónica, los *Dactylopoèmes*⁷ abrirían en su conjunto hacia la constatación del fenómeno sonoro que siempre había estado presente en la poesía. De igual manera la producción *letrista* francesa en los años 50s por medio de la búsqueda y asociación de tipografías móviles devenidas de *las cuevas del dadaísmo* aumentaron la curiosidad por los dispositivos de transferencia gráfica y su potencial performático. Por otro lado, Larry Wendt⁸ publica «Sound Poetry: I. History of Electro-Acoustic Approaches II. Connections to Advanced Electronic Technologies»⁹ (2013), donde se describe una parte de la historia que refleja ciertos estilos de interpretación de la poesía; este artículo, forma parte de algunos de los elementos que promueven el interés por el estudio de la voz, la palabra y la escritura de los sonidos generando un pasaje abierto hacia una especie de real capitalismo del poema en el panorama actual. Es parte de este proceso de fijación, las escrituras logarítmicas,

5 Belén Gache es escritora y poeta. Es española y argentina. Vive y trabaja en Madrid. Desde los años 90, ha realizado obras de poesía conceptual y de literatura experimental y expandida tales como videopoemas, instalaciones sonoras, poesía electrónica y proyectos mixtos. Es considerada una de las poetas pioneras en el uso de medios digitales. En 2012, su proyecto *Word Market*, fue comisionado por Turbulence.org con fondos del National Endowment for the Arts (EE. UU.). Su pieza *Radikal Karaoke* forma parte de la Colección de ELO (Electronic Literature Organization). Varias de sus obras, entre ellas, los *Wordtoys*, pertenecen al archivo internacional de net art Netescopio (MEIAC, España). Referencia: <http://belengache.net/>.

6 «Chopin fue un practicante francés de la poesía concreta y la poesía sonora, bien conocido durante la segunda mitad del siglo XX. Su trabajo, aunque iconoclasta, encajó dentro del espectro histórico de poesía mientras se transformaba de una tradición hablada a la palabra impresa y ahora de nuevo a la palabra hablada otra vez (Wendt 1996, 112). Creó un cuerpo grande de registros sonoros pioneros a través de cintas de grabación tempranas, tecnologías de estudio y los sonidos de la voz humana manipulada. Su énfasis en el sonido es un recordatorio de que el lenguaje deriva tanto de las tradiciones orales como de la literatura clásica, de la relación de equilibrio entre el orden y el caos». https://es.wikipedia.org/wiki/Henri_Chopin.

7 Poemas diseñados con máquina de escribir y fijadas una a una las letras sobre el papel, se podría decir que un evento sonoro para único oyente; poemas dactilares (digitales), dinamizados en voz alta y simultáneamente grabados en cinta (vueltos a fijar) a tiempo real.

8 Artista estadounidense (nacido en 1946, Napa, CA). Se centra en composiciones de texto, sonido y poesía sonora.

9 Larry Wendt (1985). «Sound Poetry: I. History of Electro-Acoustic Approaches II. Connections to Advanced. Electronic Technologies». *Leonardo*, vol. 18, no. 1, 11-23. <https://www.jstor.org/stable/1578088>.

laboratorios del lenguaje, la generación de códigos para partituras, mapas sonoros, alfabetos por medio de softwares, del poema objeto a la plasticidad del silencio, hardware y arte generativo.

Así, las prácticas sonoras contemporáneas a partir de su vínculo con el lenguaje literario implican tipos de transferencias y formas de un discurso que se moviliza dentro del sistema, lo que incluye un reconocimiento de obras pre-existentes diluidas actualmente en producciones de tipo no lineal como el caso de la lengua Zaum, uno de los idiomas actualmente más contestatarios y resistentes. Aunque relacionado con la *Parole in Libertà* de los futuristas italianos, se trataba de una práctica artística fluida que no se ajustaba a las definiciones rígidas de la teoría literaria y que hoy no responden a una ‘ontología’ o un conjunto de sonidos sin significado, sino que se trata de la prolongación de la experiencia artística vinculada a la investigación de los límites del lenguaje desde el siglo XX y hasta ahora atravesada por la sonoridad y la performatividad de la palabra. Esto nos recuerda al creador de *Vespers* (1968), *I am sitting in a room* (1969) y *Bird and Person Dying* (1975), hablando de la capacidad de convertir lo audible en visible y tal vez lo invisible en audible como un punto de encuentro mediado por la literatura y algún tipo de mecanismo de fijación y reproducción, en *I am sitting in a room* Alvin Lucier¹⁰ lo que hace es una performance determinada puramente por el texto que la conduce, puesto que se trata de una lectura que es grabada y proyectada en la sala, y que luego se repite sobre el sonido grabado sucesivamente hasta convertirse en una escultura sonora. Texto, sonido, fijación. Un narrador que ejecuta la grabación de su propia voz en directo. Entonces pensamos que la fijación se encuentra en el límite de la ejecución de una obra.

En un sentido similar, Henri Chopin propuso un cambio de perspectiva fundamental con la grabación de poemas, apareciendo una voz mecanizada y de aspecto robótica fijada como unidades visuales en la página. En este último sentido, las palabras comienzan a ser vistas como dispositivos, un llamado a la transferencia de datos; esto sería lo que nos acerca a lo que Gabriela Milone (2022) llama *otra literatura*, y que se correspondería con los lenguajes de programación

¹⁰ En *Music 109. Notes on experimental music*, Alvin Lucier (1931-2021) cuenta que su comprensión de la práctica compositiva y de la música en general cambiaron radicalmente y para siempre una noche de 1960. Fue al teatro La Fenice de Venecia y sobre el escenario estaban John Cage y David Tudor. Después de aquella experiencia, escribe Lucier, lo único que fue capaz de hacer fue dejar de componer durante una temporada larga. Unos cuantos años más tarde, de nuevo en los Estados Unidos, se reencontraría con Cage y sería él precisamente quién lo animara a realizar «Music for a solo performer», una pieza para «ondas cerebrales enormemente amplificadas y percusión» con la que Lucier inició una larga trayectoria basada en la exploración de fenomenología sonora a través de procesos y dispositivos para revelar las características físicas del sonido. <https://rwm.macba.cat/es/podcasts/sonia-226-alvin-lucier-2/>.

en cuanto a la escritura de sonidos a tiempo real, jugando con el límite de las composiciones. También existen algunos procesos creativos en que el silencio actúa como un puente entre aquello que es visible e invisible, audible e inaudible, un aporte a la reflexión sobre la materialización del silencio a través de la fijación de texto. Esto quiere decir, cuando las palabras (notaciones, símbolos) son el medio material visible que determina también el vacío de la imagen sonora.¹¹ La fijación de esos silencios incrementaría el vínculo entre la práctica sonora y el uso del lenguaje, por ejemplo, la poesía *noise*, objetual, irreversible, el texto experimental, la escritura ecológica, creativa, los coros fonéticos o la fijación tipográfica como recurso estético, a través del off set y la serigrafía, presentan un panorama actual muy activo referido a espacios en blanco o a ciertas inquietudes sobre el registro del silencio. En este último sentido, la corriente artística fundada en 1946 por Gabriel Pomerand (1925-1972) e Isidore Isou (1925-2007), nombrado anteriormente el Letrismo, forma parte de ese ‘progreso’ en las *artes mediales*, en la conjunción entre literatura y sonido, puesto que, se visualizan las letras como ‘sonido’ y los sonidos como imágenes. En esto, la corriente letrista puso el lugar de la poesía al servicio de la música -dicho vagamente- y la escritura a su vez, se sumó a la exploración visual y sonora de la época. Esto además nos remite a la unidad básica de las palabras, a los fonemas,¹² y de cómo estos operan desde su materialidad: el alfabeto ya no revestirá mayor importancia en cuanto signo lingüístico, sino que en cuanto a su representación gráfica y sonora:¹³ formas, tamaños, colores, que suenan. Entonces, entre letras, hay también vacíos,

11 La imagen sonora se corresponde con la imagen gráfica (visual) del sonido escrito. La imagen acústica, sería la imagen codificada de manera perceptual al recibir un conjunto de señales auditivas a tiempo real.

12 «Fonema: del gr. φόνημα *phónēma* ‘sonido de la voz’. 1. m. Fon. Unidad fonológica que no puede descomponerse en unidades sucesivas menores y que es capaz de distinguir significados. La palabra paz está constituida por tres fonemas» (<https://dle.rae.es/fonema>)

13 Michel Chion en el cuarto capítulo de su libro *El Sonido* (2019), se refiere a que «el lenguaje en su forma oral está hecho a base de fonemas y no de sonidos» (p. 73). Esta primera diferencia nos llama la atención puesto que el sonido al ser un elemento impalpable (y material a la vez), no formaría parte sustancial de las palabras, y lo que podríamos obtener de cara a un significante lingüístico es más bien una imagen acústica que se produce por medio del lenguaje y no unos valores del sonido en concreto. Esto nos sirve para no confundir la idea de que los fonemas poseen un valor sonoro en sí, sino que generan una imagen acústica subjetiva por medio de la percepción de un estímulo sonoro. En este caso, el sonido trata siempre de algo más concreto, y el lenguaje, se corresponde con una imagen sonora. A partir de aquí, podemos relacionar las *notaciones* al campo de la composición de partituras gráficas como un modo de construcción y de representación del sentido de fijación a partir del lenguaje; lo que en términos materiales acabaría fusionándose con la idea del sonido concreto al momento de su interpretación. Dispositivos gráficos como podrían ser los fonemas -unidad básica de la lengua- nos acercan a otras maneras de visualización del sonido.

silencio, dimensión de los blancos. Sin los vacíos no habría ritmo, no habría palabras. En una entrevista el poeta y traductor Carlos Henrickson (2023) afirma que «la forma en que entendemos el mundo es precisamente desde dinámicas de elementos fijados en un vacío que les da marco. En esta misma página, las pausas necesarias entre palabras son silencios fijados, hasta con determinaciones de duración e intensidad a través de la puntuación», también se va a referir al problema que se produce cuando se tiene una ‘intención’ de querer fijar esos silencios, y que sería una forma más natural encontrarlos en la propia dinamización de los sonidos; al forzar esa fijación tal vez el silencio se podría acabar desvaneciendo. Ahora, desde otra mirada de la representación, la voz como elemento inestable y la escritura de esos sonidos como un evento sólido, desde una perspectiva de su catalogación o clasificación, diríamos que el sonido vocal vibratorio *se fija* en el momento de su articulación, como mensaje, se fijan unos sonidos, unos silencios y por tanto unos materiales. En la poesía sonora estos materiales corresponden a dibujos partiturales, en las artes visuales a poemas visuales, en la categoría de arte sonoro a notaciones, como en la música a notas y en los lenguajes de programación a datos. Esto supone la interrogante *de qué es lo que estamos fijando*. Por ejemplo, en la fotografía la fijación predomina como una dimensión técnica: es el proceso químico mediante el cual se hace permanente la imagen en el papel fotográfico después de que la imagen ha sido capturada en la película (o el sensor digital). No obstante, en el arte conceptual o la performance, la fijación puede ser una transcripción o documentación de una acción completamente efímera. En este último sentido, Boris Groys en *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (Caja Negra, 2020) describe un momento actual en el que se desprenden ciertas *informaciones sobre arte*, que precisamente no serían piezas de arte, sino que se trataría de piezas de tipo evanescentes:¹⁴ el arte como acontecimiento estético y no como la producción de un objeto artístico. Es por esto que reflexionar sobre nuestros propios procesos creativos en cuanto a los discursos que se generan en un determinado contexto de producción requiere de una reflexión de *el por qué* de los conceptos, y es el caso de la fijación. ¿Qué lugar damos a la partitura gráfica hoy en día? La voz como

14 «Los artistas del futurismo y del dadaísmo producían hechos artísticos que revelaban la decadencia y la obsolescencia del presente. Pero la producción de acontecimientos estéticos es incluso más característica del arte contemporáneo -y su cultura de la performance y la participación. Los acontecimientos artísticos actuales no pueden ser preservados y contemplados como obras de arte tradicional. Si puede, sin embargo, ser documentados, narrados y comentados. El arte tradicional produce objetos de arte; el arte contemporáneo produce información sobre acontecimientos de arte». Groys, Boris (2020). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra, 12.

material de registro y la fijación como acción que materializa aquello que vibra entre la composición y la ejecución de una obra potencia cierta distinción entre voces de tipo poéticas, tecnológicas, musicales, mentales, monstruosas, radiales... ¿Qué quiere decir este ejercicio para cada artista? Si la página ya no sigue siendo el único soporte de registro y la poesía fonética es un concepto creado hace más de cien años atrás por los futuristas, si hoy hablamos de clasificaciones maleables (dentro o fuera del ámbito de la poesía sonora) ¿Qué es lo que estamos haciendo? ¿Qué mecanismos generan cuáles discursos? En este último sentido, desde la aparición de la cinta magnetofónica hasta la creación de los últimos softwares de producción artística, vemos la constante transformación de los *lenguajes sonados*. «Lo que antes tenía un valor semántico, musical, hoy tiene muchas veces un valor numérico y digital» -Joscelyn Godwin en *La cadena áurea de Orfeo* (Siruela, 2009). No obstante, en las partituras del siglo pasado -y las actuales- que también poseen un valor en común respecto al uso de pentagramas, aún encontramos tanto palabras, como números, anotaciones, instrucciones, dibujos y líneas que viajan como puentes entre unas cosas y otras, o variadas manifestaciones de tipo pictóricas que hacen reflexionar sobre el amplio campo de posibilidades de la imagen y el sonido al momento de composición, registro y ejecución. Podríamos decir que fijar no solo se refiere a la simple representación de un sonido o de una estructura musical en un soporte físico, sino a la transcripción de un proceso. Las partituras gráficas, por ejemplo, desafían las convenciones del pentagrama tradicional y el flujo temporal de una obra. Este tipo de 'registro' no busca solo la reproducción exacta de un evento sonoro, sino más bien su evocación y la fijación de una idea, una experiencia temporal. El acto de fijar en este contexto está cargado de subjetividad, de múltiples capas de interpretación, la partitura gráfica se convierte en un registro abierto que invita a la interpretación y la creación de un presente, un tipo de registro que no se limita a la precisión técnica, sino que se convierte en una experiencia de transcripción de lo inefable, permitiendo que la idea original de la obra se mantenga viva y flexible sujeta a transformaciones. La pieza *Music for Solo Performer* (1965) de Alvin Lucier citado anteriormente, es configurada por la actividad cerebral: una suerte de partitura a tiempo real en que se produce una dinamización de los instrumentos de percusión dispuestos en el espacio físico por medio de las oscilaciones alfa de su cerebro, señales que viajan como datos y que permiten la activación sincronizada de elementos auditivos y visuales dentro del espacio expositivo; en este caso la fuente no es visible y lo que se ve y se oye es traducido por la puesta en marcha de un ejercicio eléctrico de captación de vibraciones. Digamos que la ejecución rítmica sería uno de los parámetros a analizar desde una mirada del registro cognitivo asociado a la construcción del material poético, en los bordes del

lenguaje como diría Gabriela Milone, el sonido como objeto que vibra por medio de la manifestación material de los pensamientos.

En el arte intermedia, donde convergen diferentes disciplinas y medios, la fijación se enfrenta al desafío de representar lo intangible y lo fugaz, desde el sonido hasta lo digital, pasando por la performance. Este registro, más allá de un simple acto documental, se convierte en una herramienta que abre nuevas posibilidades para la creación y la percepción del arte en un contexto en el que el medio no es estático ni unívoco. Por lo tanto, fijar en el contexto del arte sonoro, las partituras gráficas y el arte intermedia no es solo un proceso técnico de registro, sino un acto conceptual que explora la tensión entre lo efímero y lo permanente, entre la inmovilidad y la fluidez de la experiencia artística. La fijación aquí se convierte en un campo de negociación entre lo que se conserva y lo que se deja ir, lo que se puede reproducir y lo que se pierde en el proceso, abriendo las puertas a un sinfín de posibles interpretaciones derridianas sobre la huella sonora. Este enfoque nos invita a repensar el registro no solo como una preservación, sino como una apertura hacia nuevas formas de interacción y creación dentro de un campo artístico cada vez más permeable y multidisciplinario. Actualmente existen referencias a diversas corrientes donde se localizan autores como Bob Cobbing (1920-2002) y Joan La Barbara, quienes más tarde se suman al recorrido de una escena internacional contemporánea, la que incluye a poetas como Eduard Escoffet y Jessica Pujol (Cataluña), Jöerg Piringer (Alemania), investigadoras/es como Federico Eisner, Anamaria Briede, Constanza Piña y Felipe Cussen (Chile), programadoras/es de lenguajes como Eugenio Tiselli (Méjico) y José Manuel Berenguer (Cataluña), entre otras/os muchas/os agentes como por ejemplo el grupo internacional *Language is a Virus* (2019), una comunidad virtual que nace en plena pandemia Covid-19 proclamada por los artistas Martín Bakero desde Francia, Felipe Cussen en Chile y Gerard Altaíó en Cataluña. Hoy en día forman parte de este movimiento creadoras/es como Bartolomé Ferrando, Maja Jantar, Zoë Skoulding, Gonzalo Henríquez, Amanda Irarrázabal, La Orquesta de Poetas (<https://orquestadepoetas.cl/la-orquesta/>) y Martín Gubbins, entre otras voces que actúan como material de registro o bien como obras artísticas que se convierten en las creadoras de un relato colectivo de la época fijado por su propia técnica.

Bibliografía aplicada a este artículo

- Attalí, J. (1995). *Ensayo sobre la economía política de la música*. México D.F.; Madrid: Siglo XXI Editores.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- Chion, M. (2011). *La Audiovisión. Introducción a un análisis del conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (2019). *El sonido*. Buenos Aires: La marca editora.
- Chion, M. (2002). *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Taller de ediciones.
- Fisher, M. (2009). *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gache, B. (2006). *Escrituras nómadas. Del libro perdido al hipertexto*. Gijón: Ediciones Trea.
- Gache, B. (2014). *Instrucciones de uso: partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneos. (La forma ‘partitura’ y las nuevas formas literarias)*. Madrid: Belén Gache.
- Groys, B. (2020). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Lewitt, S. (2019). *Escritos*. Ciudad de México: Alias.
- Milone, G. (2022). *Ficciones fónicas: Materia, paisajes, insistencias de la voz*. Santiago de Chile: Ediciones Mimesis.
- Pardo, C. (2014). *La escucha oblicua una invitación a John Cage*. México: Ensayos Sexto Piso.
- Toop, D. (2013). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.

